

PRZEGLĄD MUZYCZNY

MIESIĘCZNIK

ORGAN ZJEDNOCZENIA POLSKICH ZWIĄZKÓW ŚPIEWACZYCH

ROK II. Poznań, dnia 10 lutego 1926. NR. 2.

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów).

Od Fierszewicza do Gorczyckiego (1681-1697).

(Z dziejów muzyki wawelskiej z końcem XVII wieku).

W studjum o Danielu Fierszewiczu, który był kapelmistrzem katedry krakowskiej od r. 1671 (?) do r. 1681 (por. „Przegląd muzyczny", 1925, nr. 17—18) wymieniłem jego najbliższych następców na tem stanowisku. Pragnę obecnie zająć się nimi dokładniej.

Jak wiemy skądinąd, kapela katedralna krakowska została założoną w r. 1619. Pierwszymi jej kapelmistrzami byli: Annibale Orgas (zm. 1629), Franciszek Gigli-Lilius (zm. 1657), Bartłomiej Pękiel (zm. 1670?) i Daniel Fierszewicz (do r. 1681). Z tym ostatnim poczyniła kapituła katedralna przykre doświadczenia i powołała na jego miejsce muzyka, którego nazwisko jedynie notują akta kapitulne, nie dodając imienia. Był nim niejaki Czulicki. Postanowienie to zapadło na posiedzeniu kapituły w dniu 6 lipca r. 1681.[1]) Kapituła uczyniła Czulickiego kapelmistrzem na rekomendację kanonika i późniejszego kustosza katedralnego, Józefa Zebrzydowskiego. Jednym z pierwszych obowiązków Czulickiego było przejęcie inwentarza muzycznego od Fierszewicza w obecności kapelmistrza roranckiego X. Macieja Arnulfa Miśkiewicza i wobec organisty katedralnego, którym wówczas był X. Sebastjan Jaruszowicz.[2]) Dwukrotnie nazwany jest w aktach Czulicki „reverendus", z czego wynikałoby, że był księdzem. Raz natomiast czytamy o nim jako o „nobilis". (Trudno przypuścić dwukrotną omyłkę notarjusza kapituły). Ma to miejsce w protokóle z posiedzenia kapituły, desygnującej już w rok

[1]) Acta Actorum Capitularia (w skrócie: AAC), t. XVI, k. 300 r: „...ac in eius (sc. Fierszewicza) locum pro regente musicorum in choro Ecclesiae Cath. Crac. divina officia tractandorum, ad commendationem Rmi Dni Zebrzydowski, canonici cracov. Rndum Czulicki admiserunt, eidemque curam regendi et disponendi musicos in choro Ecclesiae commiserunt, et ut sit diligens in officio suo et tempestive ad Ecclesiam veniet, monuerunt".

[2]) AAC XVI, k. 301 r (z dnia 27 lipca r. 1681); „Pro recipiendis libris et operibus musicalibus a Nobili Firszewic, magistri olim capellae musices, iuxta prius inventarium et traditione eorundem Rndo Culicki (tak!), ad praesens magistro capellae musices, Rndi Matthias Miskiewicz praepositus rorantistarum et Organarius Ecclesiae Cath. Crac. deputati sunt".

póżniej (1682) jego następcę, niestety niewiadomego nazwiska.[1]) Opuścił je pisarz protokółu, dalsze zaś karty AAC XVI nie wymieniają żadnego kapelmistrza po nazwisku, i to aż do r. 1691. Kto mógł być tym następcą? I jak długo nim był?

Akta roranckie nie wymieniają przy żadnem nazwisku ówczesnych rorantystów tytułu kapelmistrza kapeli katedralnej. Jednakże na jednej z kilku kopij utworów Macieja Łukaszewicza, zmarłego w r. 1685, czytamy przy nazwisku tegoż: „pro tunc praebendarius, tandem praepositus capellae regiae (sc. rorantistarum) et magistri capellae arcis cracoviensis". Nie ulega zatem wątpliwości, że X. Łukaszewicz jedoczył w swych rękach obydwa muzyczne stanowiska, i to aż do swej śmierci. Od czasów Orgasa był to pierwszy wypadek tego rodzaju. Słowa „pro tunc" i „tandem" odnoszą się tylko do r. 1682; w dniu 13 maja obrano go prepozytem rorantystów, w dwa dni później kapituła powołała go na następcę Czulickiego. Z badań nad dziejami kapeli roranckiej wiemy, wśród jakich okoliczności ustąpił Łukaszewicz z prepozytury i wiemy, że zmarł 20 lutego r. 1685.[2])

Jak w swoim czasie Fierszewicz dyrygował kapelą katedralną podczas koronacji Jana III na Wawelu, tak znowu Łukaszewiczowi przypadło w udziale kierowenie kapelą w czasie 40-godzinnego nabożeństwa i połączonej z niem procesji na intencję zwycięstwa pod Wiedniem. Za trudy swe otrzymał wraz z kapelą 60 fl. gratyfikacji[3].) Żadnych innych ważniejszych zdarzeń muzycznych nie notują AAC z czasów Łukaszewicza, prócz tego, że kapituła udzieliła wsparcia członkowi kapeli katedralnej. Napolskiemu, który w niej pracował od 30 lat gorliwie. Wyznaczono mu 50 fl. rocznej emerytury[4].)

---

[1]) AAC XVI, k. 367 r (z dnia 15 maja r. 1682): „Pro magistro capellae in locum Nobilis (tak!) Czulicki, ad commendationem nonnullorum Rndorum DD. Praelatorum et Canonicorum Crac. admissus (miejsce niewypełnione przez pisarza), cui pro salario cuiuslibet mensis assignati sunt sexaginta floreni pro fovendis et erudiendis duobus pueris discantistis pro quolibet mense cuiuslibet anni viginti quatuor floreni concessi et assignati per Rndmos Praelatos et Canonicos sunt".

[2]) Szczegóły o Łukaszewiczu zawarte są w pracach autora, poświęconych dziejom kapeli roranckiej w XVII wieku. Por. „Przegląd Muzyczny", Warszawa 1911 i „Kwartalnik Muzyczny", Warszawa 1911—12.

[3]) AAC XVI, k. 436 r (z dnia 11 września r. 1683): „Pro extraordinaria devotione ad impetrandam gratiam et opem divinam Serenissimo Regi, cum exercitu Poloniae contra Turcas ad Viennam, quam ad indictionem Illsmi Dni Episcopi Crac. in Ecclesia Cath. per 40 horas et similiter in aliis Ecclesiis clerus cum populo absolvebat, magistro capellae cum musica gratitudinis ergo pro labore sexaginta flor. dandos V. Capitulum assignavit, modo tamen crastina die cum suis instrumentis processioni solenni cum SS. Sacramento horis pomeridianis adsint, quam processionem cum clero universo cum SS. Sacramento et aliis reliquiis Sanctorum placando Divinam Maiestatem pro Serenissimo Rege ac toto exercitu omnibusque necessitatibus Regni Illustrissimus D. Malachowski Episcopus Crac. absoluturus et celebraturus".

[4]) Jest on prawdopodobnie identyczny z Wawrzyńcem Napolskim, który przyjął obywatelstwo krak. 26-go lipca r. 1655 (por. Libri iuris civilis w archiwum miejs krak.) i który był też członkiem kapeli krakowskiego wojewody Stanisława Lubomirskiego (por. A. Polińskiego „Dzieje muzyki polskiej", str. 143). Kapela ta zatrudniała wyborowych tylko muzyków, także Włochów. Dyrygował nią w czterdziestych latach XVII wieku kompozytor niemiecki Filip Fryderyk Buchner, który poświęcał wojewodzie i królowi polskiemu swe dzieła. W AAC XVI, k. 445 r (z dnia 7 paźdz. 1683) czytamy: „Nobili Napolski musico, de Ecclesia Dei bene merito, in choro capellae musices a triginta annis fideliter servienti et subsidium annuale aliquot petenti, Rndsmi Dni habentes respectum meritorum eius ad vitae tempora quolibet anno quinquaginta fl. dandos assignaverunt".

Kto został następcą Łukaszewicza, tego źródła archiwum wawelskiego nie mówią. Nie wspominają o nim także AAC. Dopiero w notatkach z r. 1691 wspomniany jest X. Sebastjan Jaroszewicz. Jest to postać znana nam z dziejów kapeli roranckiej. Nie będę tu powtarzał odnoszących się do Jaroszowicza szczegółów, o ile dotyczą jego roranckiej działalności, datującej się od r. 1680,[1]) a przekraczającej rok 1709. Natomiast w związku z kapelą katedralną warto przytoczyć inne wiadomości.

W r. 1674 otrzymuje Jaroszewicz od kapituły jako „actu presbiter" prebendę angielicką fundacji Szyszkowskiego i stanowisko organisty katedralnego, to ostatnie po śmierci X. Alberta Gasińskiego.[2]) Kapituła otrzymała o Jaroszewiczu dobre, korzystne informacje także co do jego kwalifikacyj muzycznych. Na tej podstawie zleciła mu także nauczanie muzyków katedralnych.

Niebawem został Jaroszewicz członkiem kollegjum roranckiego (około r. 1680), będąc nadal organistą katedralnym. Kiedy powołała go kapituła na swego kapelmistrza, nie wiemy. W tej nowej godności jest wspomniany dopiero w r. 1691. Zaszedł jakiś cięższy incydent ze strony Jaroszewicza, pokryty narazie tajemnicą urzędową,[3]) a oddany do rozważenia sądowi konsystorskiemu. Akta kapituły wspominają o „uprowadzeniu" nieletniego dyskancisty,[4]) a nie mogąc się doczekać orzeczenia sądu, zawieszają Jaroszewicza w czynnościach organistowskich i kapelmistrzowskich, powierzając je tymczasowo („ad tempus") kapelmistrzowi roranckiemu, X. Janowi Porębskiemu.[5])

Sąd konsystorski wypadł zapewne korzystnie lub prawie korzystnie dla Jaroszewicza, skoro powrócił na swe dotychczasowe stanowisko w kapeli katedralnej. Kilka lat jednak jeszcze miał tam zabawić X. Jaroszewicz. Wspominają go w r. 1695 akta wikarjackie jako kapelmistrza.[6]) Mimo upomnień kapituły X. Jaroszewicz nie zmienił widocznie swego postępowania lub nie pozbył się jakichś nie znanych nam bliżej wad, tak iż kapituła widziała się zmuszoną na posiedzeniu w dniu 10 stycznia r. 1698 usunąć go ze stanowiska swego kapel-

[1]) Por. „Przegląd muz." i „Kwartalnik muz." z r. 1911—12 oraz „Nowe materjały do dziejów król. kapeli rorant." w „Księdze pamiątkowej ku czci Oswalda Balcera" (Lwów 1925).

[2]) AAC XVI, k. 79v (z dnia 12 stycznia 1674): „Praebendam capellae S. Stanislai in Ecclesia Cath. Crac., Angelica dictam, fundationis Szyszkovianae una cum officio organorum tam in choro maiori quam minori, pro organario post mortem R. Alberti Gasiński, ultimi et immediati possessoris vacantem, R. Sebastiano Jaroszowic actu presbitero de vita, moribus ac scientia in arte musica habentes sibi bene commendatum, Perillustres Dni Capitulares ex gratia et mera liberalitate sua (cum ea conditione, ut sit diligens in officio suo, aliosque sibi commendatos ad artem musicam fideliter instruat et doceat) dandum et conferendum concluserunt, prout conferunt decreto praesenti ac eligunt".

[3]) AAC XVII, k. 106—107 (z dnia 8 paźdz. 1691): „Secretum in materia Rndi Sebastiano Jaroszewicz, praebendarii et capellae magistti in hac Eccl. Cath. Crac. Perillres Dni Capitulares servaturos (tak!) declaraverunt".

[4]) Tamże k. 126—127 (z dnia 16 listopada 1691): „Causam Rndo Sebastiano Jaroszewicz, praebendario et magistro cap. in hac Eccl. C Cr. in iudicio consistoriali Crac. ratione abductionis ingenu-Josephi discantistae huic Ecclesiae applicati et sub directione Rndissimi Capituli existentis, inquantum hisce diebus decisa non fuerit, Perillres Dni Capitulares eandem ad proxime futurum Generale Capitulum differendam censuerunt". Nadto tamże, k. 146 r (z dnia 15 lutego 1692): „Secretum servandum super amotione ab officio magisterii capellae musices in Eccl. C. Cr. Rndi Sebastiani Jaroszewicz, capellae magistri et organarii in hac Eccl. C. Cr. indicitur.

[5]) Tamże, k. 147 v (z dnia 28 lutego 1692: „In locum Rndi Sebastiani Jaroszewicz, immediati capellae musices magistri in Eccl. C. Cr. in magistrum eiusdem capellae Rndus Joannes Porębski, praebendarius eiusdem Eccl. C. Cr. ad tempus est destinatus".

[6]) Acta Minoris Capituli, t. II, str. 309 (z dn. 7 maja 1695).

mistrza i powołała na jego miejsce X. Grzegorza Gerwazego G o r c z y c k i e g o, wikarjusza katedralnego i kompozytora.[1])

Jaroszewicz pozostał nadal rorantystą. Pełnił też obowiązki katedralnego organisty. Przypuszczam, że pozbawiono go kapelmistrzostwa może z powodu zaniedbywania obowiązków i niepunktualności. Ze stanowiska organisty zrezygnował w r. 1709. Następcą jego na ławce organistowskiej został X. Jan G o r e c k i, wikarjusz katedralny.[2])

W ostatnim roku działalności Jaroszewicza jako kapelmistrza nastała redukcja kapeli i jej dochodów, niepierwsza zresztą w jej dotychczasowych dziejach. Zdarzyła się ona za czasów Liliusa i Fierszewicza. W r. 1697 stwierdza kapituła, że przynosząca kapeli dochody wieś Świeciechów (dochód z Byszyc był przeznaczony dla kapelmistrza) została zdewastowana przez żołnierzy („milites confoederatos") i opuszczona przez zubożałych mieszkańców.[3]) Postanowiono zmniejszyć stan kapeli do 14 osób (o połowę zatem?!), a pierwotny stan przywrócić dopiero wtedy, gdy dochody osiągną należytą, pierwotną wysokość.[4]) Nie znamy dalszych losów tej sprawy. W każdym razie X. Gorczycki otrzymał spadek nie do pozazdroszczenia. Niebawem miała kapela jego ucierpieć z powodu najazdu szwedzkiego. Prawdopodobnie już nigdy nie osiągnęła tej liczby, jakiej wymagał fundator w r. 1619, t. j. 30 osób. Tak przynajmniej zdają się dowodzić księgi administracyjne kapeli z czasów, gdy na jej czele stał X. Gorczycki. Sprawa ta jednak wychodzi poza ramy tej pracy.

Należy się jeszcze wzmianka kilku muzykom kapeli, wymienionym przez AAC i ACM między r. 1685 i 1697. Wspomniany jest wiolista kapeli Stanisław Nagórski[5]) (między 1685 i 93), Stanisław Żelawski (1694)[6]) oraz niewiadomego nazwiska Franciszek, pomocnik katedralnego organisty (1695).[7])

W czasie, gdy X. Gorczycki obejmował kierunek kapeli katedralnej krakowskiej, jako już ceniony kompozytor, bawiła (od r. 1697) polska kapela królewska w Dreźnie wraz z sędziwym już Jackiem Różyckim, z b. kapelmistrzem wawelskim Danielem Fierszewiczem, oraz z nieznanym dotychczas naszym kompozytorem, Piotrem Kosmowskim. Wkrótce miał Gorczycki zostać jedynym, lecz wybitnym spadkobiercą dawniejszych, lepszych czasów kościelnej muzyki polskiej.

Lwów, 29 października r. 1925.

---

[1]) AAC XVIII, k. 117r (z dn. 10 stycznia 1698): „Inconvenientiis aliquoties per Rndum Sebastianum Jaroszewicz, capellae Ecclesiae huius Cath. commissis nec post tot admonitiones per ipsum correctis, Perillres et Rmi ad seriam animadversionem adducti, eundem ex magisterio capellae amovendum duxerunt in locumque eiusdem Admodum Reverendum Gregorium Gorczycki, Cathedralem vicarium, artis musices gnarum et compositorem, in magistrum capellae elegerunt et approbaverunt".

[2]) AAC XIX, k. 147v (z dn. 24 grudnia 1709): „Post liberam resignationem officii organariatus Rndi Sebastiani Jaroszewicz, Rndmi Dni Rndo Joanni Gorecki, vicario Eccl. C idem officium contulerunt. Et eidem antecedaneo organario viginti florenos dandos in vim eleemosinae consignarunt".

[3]) AAC XVIII, k. 95—96.

[4]) AAC XVIII, z dn. 31 paźdz. r. 1697: „Numerum musicorum in Capella Ecclesiae Cath. Crac. deservientium a Perillri Dno Praefecto eiusdem Capellae ex decreto capitulari ob defectum notabilem proventus pro eadem capella ad quatuordecem personas reductum alias iuxta regestrum manu Perillustris er Rndmi Dni Praesidentis capitulariter subscriptum Perillres et Rndmi Dni p r o i n t e r i m donec idem proventus suo debito vigori restitutus non fuerit, approbarunt [et] ratificaverunt".

[5]) ACM, II, str. 141, 193–194, 270.

[6]) AAC XVII, k. 284v.

[7]) AAC XVIII, k. 28r.

O skład naszych chórów kościelnych.

Muzyka kościelna w Polsce dźwiga się, mimo chwalebnych wysiłków jednostek, z wielkim trudem. Podstawą akcji liturgiczno-muzycznej powinno być „Motu proprio“ Piusa X. z r. 1903. Niestety komentuje się u nas instrukcję tę często fałszywie i jednostronnie. Między innemi propaguje się ostatniemi czasy zasadę, że poza zespołem męskim jest w składzie chóru kościelnego dozwolony jedynie udział głosów chłopięcych, z wykluczeniem głosów kobiecych. Ponieważ zapatrywanie takie mogłoby w zainteresowanych kołach łatwo szerzyć niepożądane fermenty a równocześnie podważyć żywotność i przyszłość naszych chórów kościelnych oraz twórczości naszej liturgiczno-muzycznej, przeto zająć trzeba tutaj stanowisko zasadnicze

„Motu proprio“ Piusa X, poświęcając w rozdziale V. osobną rubrykę śpiewakom chórowym, powiada tam m. i.: „.... Wynika z podanych wyżej zasad, że osoby śpiewające w kościele sprawują prawdziwy urząd liturgiczny, że przeto niewiasty w skład chóru lub kapeli wchodzić nie mogą. Kto tedy chce mieć w chórze wysokie soprany i alty, winien, odnośnie do bardzo starego zwyczaju kościoła, używać do tego chłopców“.

Można było z góry przewidzieć, że Stolica Apostolska zezwoli bez trudności na interpretację liberalną postulatu tego, uwzględniającego oczywiście warunki chórowe ściśle liturgiczne. Nic dziwnego, że Kongregacja Obrzędów ogłosiła 1 . stycznia 1908 r. dekret, wyraźnie uznający chóry mieszane z udziałem kobiet. Dekret wychodzi z tego założenia, że przecież chwałę Bożą głosić winni wszyscy wierni bez różnicy stanu, płci i wieku, wszyscy mają prawo łączenia się w jeden wspólny hymn ku czci Najwyższego, a więc także kobiety i dziewczęta. Tam tylko, gdzie istnieje t. zw. „officiatura choralis“ czyli reguła chórowa oraz chór liturgiczny „in stricto sensu“ miejscem którego jest prezbiterjum, jak to zwyczajem jest zwłaszcza w katedrach i kościołach klasztornych, tam głosy kobiet i dziewcząt są wykluczone. Na tych samych warunkach dozwolony jest zespół chórowy złożony wyłącznie z kobiet lub dziewcząt, a taki mógłby za zgodą biskupa dyecezjalnego z ważnych powodów spiewać nawet w kościołach katedralnych i innych, znających t. zw. „Officiatura choralis“, wtedy naturalnie poza prezbiterjum.*)

Tak przez Kongregację rozstrzygniętą kwestję, kwestję o aktualnem i doniosłem dla chórów kościelnych znaczeniu, przyjmą niewątpliwie wszyscy z zadowoleniem. Już sam akt stawiania kobiety poza nawiasy zespołu chórowego byłby zbyt rygorystycznem i jednostronnem poczynaniem prawodawstwa kościelnego. Słusznie dlatego powiada dekret Kongregacji, że do wielbienia chwały Bożej powołani są wszyscy. Przecież i „Motu proprio“ zachęca do masowego śpiewania chorału gregorańskiego, nie ograniczając w niczem udziału kobiety. Znany i często fałszywie zrozumiany aksjomat „mulier taceat in ecclesia“ odnosi się oczywiście do urzędu kaznodziejskiego i do oficjalnej czynności liturgisty.

Zasadniczo kościół nie odsuwał kobiety nigdy od śpiewu liturgicznego. Praktyka pierwszych wieków chrześcijańskich dowodzi tego najwyraźniej. Ojcowie kościoła i pisarze kościelni zachwycają się wspólnie przez mężczyzn, niewiasty i dziatwę śpiewaną psalmodią. Euzebjusz n. p., powtarzając za żydem Filonem opis nabożeństwa wigijilnego u chrześcijańskiej gminy Terapeutów, pisze następująco: „Na dany znak wszyscy się podnoszą, tworząc 2 chóry, jeden męski drugi żeński. Każdemu chórowi przoduje precentor, odznaczający się osobistą godnością i znajomością muzyki. Potem śpiewają hymny do Boga, różne co do rytmu i melodji, bądź to wszyscy razem, bądź też jeden chór drugiemu w porządku i godziwie odpowiadając Tworząc następnie z obu chórów jeden jedyny, tak intonują i na przemian powtarzają pieśni, że, gdy jednocześnie śpiewają, niższy dźwięk głosów męskich i wyższy głosów żeńskich w piękny zlewają się i iście muzykalny zespół“. Św. Ambroży słyszy w wspólnym śpiewie mężczyzn, niewiast, dziewic i dziatwy tworzące się fale morskie. Podobnie wyrażają się Grzegorz Naziański, Jan Chryzostom i inni.

Wskutek rozlicznych nadużyć i wykroczeń zmienia się jednakże praktyka liturgiczno-muzyczna, tak, że cały szereg Ojców Kościoła zajmuje już teraz stanowisko do kobiety pod tym względem nieprzychylne Rzymska „Schola cantorum“, zapoczątkowana jeszcze przed Grzegorzem Wielkim, zalicza do składu swego chórowego tylko kleryków i chłopców. Na niej wzorują się wszystkie inne chóry liturgiczne kościoła zachodniego. Ale jeszcze w głębokiem średniowieczu zdarzało się dosyć często, że dla uświetnienia nabożeństwa liturgicznego śpiewały chóry męskie i żeńskie wspólnie, co prawda z tem ograniczeniem, że zespoły te składały się wyłącznie z osób duchownych, a zatem co do stanu żeńskiego ze zakonnic. Tak wykonywano n. p w licznych kościołach Belgji hymn „Te Deum laudamus“ w ten sposób, że jedną zwrotkę odegrały organy, drugą śpiewał chór dominikanów, trzecią chór zakonnic (of. Gerbert „De cantu“). Podobnej praktyki trzymano się około r. 1260 w Zurychu, gdzie po intonacji hymnu „Gloria in excelsis Deo“ kontynują go na przemian kanonicy i zakonnice. Naogół jednakże obejmuje skład śre-

*) „Acta Sanctae Sedis“ z r. 1908 objaśniają tę sprawę na str. 116 w sposób następujący: „Hodierna decisione aliquantisper mutatur disciplina huiusque vigens circa cantum mulierum in ecclesia. Imprimis in functionibus etiam liturgicis magis inculcatur cantus simultaneus vel alternativus sive virorum sive mulierum, quae tamen extra chorum et ambitum organi stare debent, separatae a viris. Quin imo generatim loquendo admittitur etiam cantus exclusivus mulierum iuxta modum supra dictum, praesertim cuma non extent pueri vel viri ad canendum apti In cathedralibus vero aliisque ecclesiis, in quibus adest ufficiatura choralis, cantus exclusivus mulierum non permittiur, nisi ex gravi causa ab Episcopo approbanda“.

dniowiecznego chóru liturgicznego; czy to gregorjańskiego, czy też wielogłosowego, kleryków samych, albo kleryków i chłopców, z wyjątkiem oczywiście zakonnych zgromadzeń kobiecych mających swój własny chór żeński.

Taki stan rzeczy utrzymuje się do wieku XVII. Wiek XVII. i XVIII. sprowadza radykalną zmianę w dziejach muzyki kościelnej. Zaznacza się gwałtowny upadek liturgji a zarazem z nim upadek chorału gregorjańskiego, w zapomnienie idzie a — cappella styl Palestriny i szkoły jego. Nowa era muzyczno-kościelna rozwija się pod znakiem t. zw. stylu koncertującego, stylu operowego, jeneralbasu i bel-canto śpiewu. Takich też cech nabierają kompozycje pisane dla kościoła. Świecka szata kompozycji kościelnych z wszystkiemi właściwościami nowych stylów nie pozostaje bez wpływu na zespoły chórowe, do których wchodzą teraz śpiewacy świeccy, często śpiewacy operowi, razem z nimi kobiety, wreszcie instrumentaliści. Dla głosu kobiecego były bujne partje sopranowe operowo-kościelnych utworów jak stworzone, mniej nadawały się dla głosów chłopięcych. Jest rzeczą jasną, że chóru takiego nie można było już nazwać chórem ściśle liturgicznym, jakim był chór średniowieczny, złożony ze śpiewaków duchownych i chłopców, ubrany w strój liturgiczny i lokowany stale i też najodpowiedniej w prezbiterjum, w którem zasadniczo stracił rację bytu chór epoki nowej. Wyznaczono mu tedy miejsce inne, zwykle naprzeciw wielkiego ołtarza i obok organów. Istnieją oczywiście i nadal chóry kościelne z udziałem chłopców głównie przy kościołach katedralnych, przy wielu kościołach klasztornych i kolegjackich. W stały jednak zwyczaj wchodzą już teraz chóry z głosami kobiecemi. Zwyczaj ten utrzymał się do dnia dzisiejszego. Kościół tolerował go tak, jak tolerował nowy styl muzyczno-kościelny, i jak kiedyś tolerował udział kobiety w śpiewach gregorjańskich. Z temi to faktami historycznemi widocznie liczył się dekret Kongregacji z r. 1908, modyfikując odnośne prawidła „Motu proprio" w podanym sensie.

Kongregacja Obrzędow i fachowi jej doradcy opierali wyrok swój i komentarz nietylko na faktach historycznych, ale z wszelaką pewnością również na względach czysto muzycznych i praktycznych, względy ważniejsze od względów historycznych. Ażeby to zrozumieć rozpatrzmy bliżej zespół chórowy a — cappella epoki Palestrinowskiej, epoki, będącej punktem kulminacyjnym średniowiecznej twórczości polifonicznej, oraz zespół czasów późniejszych.

Już z powyższego szkicu historycznego wynika, że skład wielogłosowego chóru epoki Palestrińskiej, krótko mówiąc chóru Palestrińskiego, wyklucza głosy kobiece. Zachodzi jednakże pytanie, jaki w chórze tym był udział głosów chłopięcych. Do główniejszych cech muzycznych faktury Palestrińskiej należy między innemi i ta, że głos ludzki porusza się zwykle w naturalnych granicach i w najkorzystniejszych dla siebie pozycjach dźwiękowych, rzadko kiedy nienaturalnem forsowaniem granice te przekraczając. Szczegółowi temu zawdzięcza styl Palestriński w znacznej mierze objektywny swój liryzm, niebiański spokój, majestatyczne zrównoważenie, dostojną powagą. Prawie wszystkie motety Palestriny, więcej jeszcze msze jego świadczą o tem dobitnie. Soprany n. p., o które tutaj chodzi, prowadzone są zasadniczo w obrębie skali g — g, skali więc w brzmieniu głosu chłopięcego najefektowniejszem. Sam fakt historyczny, że chór wielogłosowy epoki Palestrińskiej obsadzony był sopranami chłopców, wpłynąć musiał na charakter faktury wokalnej. Stąd też brzmienie klasycznego chóru a — cappella będzie najstylowsze i najidealniejsze przy sopranach chłopięcych.

Inna rzecz, gdy chodzi o głosy altowe. Wyjątkowo odbiegają tutaj Palestrina i mistrze jemu współcześni od zasady naturalności. Znawca faktury Palestrińskiej uświadomił sobie od razu, że ujęcie jej partji altowej nie zawsze przemawia za głosami chłopców. Składają się na to dwa główne momenty: niskie często prowadzenie głosów i długie nieraz trwanie w tychże pozycjach. Są partje altowe, domagające się gwałtem wprost naturalnych falsetów męskich. Wiemy dzisiaj pozytywnie, że taki był faktyczny skład altów Palestrińskich, na którym i dzisiaj wzorować się winny klasyczne a — cappella chóry, praktyka, którą tu i owdzie z dobrym skutkiem już się przyjmuje. Poleca się jednakże w takim razie ustawić obok falsetujących mężczyzn alty chłopięce. Nowe edycje starych mistrzów trzebaby oczywiście zastosować do nowej, czyli właściwie starej praktyki i pisać alty sposobem tenorowym oktawę wyżej, do czego ewentualne głosy chłopców w krótce i z łatwością się przyzwyczają.

Wokalna faktura epoki Palestrińskiej, przekształca się pod wpływem nowych warunków muzycznych XVII. i XVIII. wieku. Ponieważ w licznych chórach kościelnych miejsce głosów chłopięcych zajmują teraz głosy kobiece, barwą intenzywności i skalą odrębne od tamtych, więc zmienia się we fakturach wokalnych przedewszystkiem charakter partji sopranowej, dostostowanej do walorów głosu kobiecego. Wystarczy na dowód tego porównać partyturę epoki Palestrińskiej z partyturą szkoły wenecjańskiej, neapolitańskiej, lub wiedeńskiej. Większe jeszcze wymagania do głosu kobiecego stawiają nieraz kompozytorzy szkół późniejszych: romantycy, programiści, wagnerianie i „last not least" nowocześni, kierunki, które wszystkie pozostawiły ślady swoje w dziedzinie twórczości muzyczno-kościelnej. Dalsze wyszkolone głosy chłopięce pokonają i takie trudności, nigdy jednak nie z efektem przez kompozytora zamierzonym. Myślę specjalnie tutaj o dwóch chórach, ze znanych mi włoskich, niemieckich i francuskich może najlepszych: o Lipskim chórze św. Tomasza, t. zw. „Thomanerchor" i o Berlińskim „Domchor", zwłaszcza o ostatnim, dla którego nie istnieją nawet trudności wokalnej partytury Straussa lub Schönberga. A mimo to, jakaż różnica w interpretacji i brzmieniu tych samych utworów przez obsadę kobiecą. Eteryczności głosu chło-

pięcego braknie właśnie, przy najlepszem nawet wyszkoleniu, miękkości, ciepła, giętkości, siły i skali głosu kobiecego.

Charakter więc wokalnej faktury popalestrińskiej zakrojony jest na głosy kobiece. Wskazują na to już nie tylko momenty historyczne, ale czysto muzyczne a nawet fizjologiczne, tak, jak faktura Palestrińska domaga się głosów chłopięcych.

Przyszłość zaś twórczości liturgiczno-muzycznej zapowiada się stanowczo po linji i w duchu nowoczesności. „Motu proprio" Piusa X. uważa wprawdzie choral gregorjański i styl Palestriński za ideały katolickiej muzyki liturgicznej, uznaje jednakże w zupełności sztukę nowoczesną, byleby sztuka ta posiadała cechy wzorowej muzyki kościelnej. W „Motu proprio" czytamy: „Kościół uznawał zawsze i popierał postęp sztuk pięknych, posługiwając się podczas nabożeństwa wszystkiem tem, co genjusz ludzki w ciągu wieków dobrego i pięknego wynalazł, żądał tylko, by przestrzegano prawa liturgicznego. A więc i nowszą muzykę wpuszcza do świątyni, skoro kompozycja jest tak dobra, poważna i tak wzniosła, że nie uwłacza w niczem obrządkom liturgicznym". Dla wartości i poziomu kompozycji kościelnej, czy ona będzie kompozycją a — cappella, czy z towarzyszeniem organów, czy też orkiestry, jest czas jej powstania rzeczą najzupełniej obojętną, chodzi o to, by posiadała wymagane przez kościół muzyczne i liturgiczne walory, czyli, mówiąc słowami „Motu proprio", by przyczyniała się do powiększenia chwały Bożej, do zbudowania wiernych i do uświetnienia ceremonij kościelnych, by była święta, t. zn. wykluczała wszystko co światowe, nietylko z istoty swojej, ale i ze sposobu wykonania, by była prawdziwą sztuką, t. zn. znajdowała się na wyżynach artyzmu, by wreszcie była powszechną, t. zn. wykonalną wszędzie.

Na szczęście doszli dzisiaj katoliccy muzycy kościelni do przekonania, że przez Witta, Haberla i ruch cecyljański kompozytorom liturgicznym zalecane, tak bezwzględnie później propagowane i monopolizowane naśladownictwo stylu Palestrińskiego było wielkim „fauxpas". Któż miałby odwagę twierdzić, któż nawet z wybitnych talentów, że w kopjach swoich osięgnął wierność oryginału. Genjusz zaś nie będzie kopjował, bo jest indywidualnością. Zresztą kopja pozostanie zawsze tylko kopją. Dyrygent, pielęgnujący z chórem swoim klasyczny styl a — cappella, nie będzie wykonywał kopij, jeżeli dostępne mu są oryginały. Wielka szkoda wszystkich Hallerów, Mittererów, Nekesów i t. p., ludzi o wielkim talencie, którzy własnym swoim językiem muzycznym, językiem nowoczesnym, byliby literaturę kościelno-muzyczną lepiej zbogacili, aniżeli naśladowaniem stylu Palestrińskiego. Palestrina sam był na swój czas kompozytorem na wskroś postępowym i z pewnością tworzyłby dzisiaj muzycznemi środkami wieku XX, a nie wieku XV lub XVI. Polscy kompozytorzy kościelni: ks. Surzyński, Gruberski i inni, poszli niestety w rydwan haseł Witta i Haberla. Ale to już temat dla siebie.

Jak tedy przedstawi się wobec powyższych uwag i zasad skład kościelnego zespołu chórowego?

W myśl Kongregacji Obrządków mają prawny do niego przystęp niewiasty i dziewczęta, mężczyźni i chłopcy. Możliwe są tutaj przeróżne kombinacje. Idealny chór liturgiczny obejmować będzie wyłącznie głosy męskie i chłopięce. Polecenia godne jest ustawienie zespołu takiego w prezbiterjum oraz zaopatrzenie go w strój liturgiczny: sutannę i komżę. Do utworzenia chóru liturgicznego w zrozumieniu ścisłem dążyć powinny w pierwszym rzędzie kościoły katedralne, wszystkie inne zaś tam, gdzie warunki na to pozwalają, z tem wszakże zastrzeżeniem, że zespół chłopięcy będzie technicznie dobrze przygotowany, głosowo sumiennie wyszkolony i muzycznie inteligentny, jednem słowem, że stanie na poziomie rzeczywiście artystycznym. Gdzie wzorowe zestawienie głosów chłopięcych sprawi trudności, tam umieści się w sopranach i altach głosy kobiece. Pozatem tworzyć mogą skład chóru kościelnego albo wyłącznie głosy kobiece względnie chłopięce, albo też wyłącznie głosy męskie. Chór, złożony ze samych mężczyzn lub chłopców, miałby również charakter właściwego chóru liturgicznego.

Skład chórowy zależy we wielkiej mierze od repertuaru muzycznego, w którym uwzględni się wszystkie zasadami „Motu proprio" dozwolone formy i style, a więc: chorał gregorjański, styl Palestriński i style jemu pokrewne, formy i style epoki popalestrińskiej oraz muzykę nowoczesną. Z nich wysuwają się na plan pierwszy: chorał gregorjański i styl Palestriński, względnie klasyczny styl a — cappella.

Każdy ze stylów tych wymaga właściwej mu obsady. Stylowy zespół chórowy przedstawia się następująco: dla chorału gregorjańskiego z obsadą mężczyzn samych lub mężczyzn i chłopców względnie kobiet, tych ostatnich jednakże tylko w ostateczności, dla klasycznej muzyki a — cappella z obsadą mężczyzn i chłopców z ewentualnem uwzględnieniem altowych falsetów męskich, dla sopranów i altów muzyki nowszej i najnowszej z obsadą głosów żeńskich.

Stwórzmy na warunkach tych w polskich świątyniach atmosferę muzyczną, zgodną z postulatam „Motu proprio" Piusa X. i godną Domu Bożego.

Pieśń polska na Bałkanie.

Wrażenia z podróży krakowskiego chóru akademickiego.

I.

Po dwuletnich prawie staraniach udało się wydziałowi krakowskiego chóru akademickiego za prezesury p. M. Hisztina, słuchacza medycyny, przeprowadzić wycieczkę, zakrojoną na większe rozmiary z niezaprzeczoną korzyścią dla uczestników i, śmiało a z dumą mówiąc: dla chwały pieśni polskiej. Sam, jako uczestnik tej wędrownej drużyny, chowam w pamięci niezatarte wrażenia z poznania krajów i narodów, które dla Polski obecnej okazują wiele sympatji i podziwu, a dla których myśmy byli: misjonarzami sztuki i duszy polskiej", według wyrażenia bukaresztеńskiego dziennika „Cuvantul".

Dnia 23 września rano przed pociągiem lwowskim zebrała się wesoła, pełna humoru i dobrych nadziei gromadka 32 młodzieńców. Przepiękna pogoda jesienna dostrajała się wybornie do rozśmianych czarem beztroski głów, a przystrojonych rogatemi czapkami studenckiemi o białych barwach z amarantowym szlakiem i srebrnym sznurkiem. Strój ten, jak się okazało później, bardzo dobre na obcych wywierający wrażenie, nadawał wszystkim twarzom młodzieńczy wygląd, odmłodził dwóch starszych wiekiem śpiewaków, którzy ochoczo przyjęli udział w wycieczce, jako byli członkowie chóru akademickiego, tak, żeśmy wszyscy na pozór dawali obraz grupy śpiewających młokosów. Jedyną na zewnątrz powagą dla oka ludzkiego był towarzysz-opiekun chóru, prof. Tadeusz Estreicher, który, jako przedstawiciel Jagiellońskiej wszechnicy, nie mógł przybrać sobie studenckiej czapeczki. Za to też wszelkie zaszczyty i ciężary reprezentacyjne odrazu na głowę jego spadały. Usposobienie jednak czcigodnego profesora w ciągu całej podróży tak wszystkich do niego przybliżało, że czasem nie było znać różnicy między studentami a profesorem, który wszelkie niedole podróży znosił z dziwną wyrozumiałością.

Na dworcu krakowskim, prócz nielicznych członków rodziny, nikt chóru nie żegnał, ale ten objaw apatji społeczeństwa składaliśmy na zbyt wczesną porę odjazdu. Natomiast przykre na nas zrobiło wrażenie zaniedbanie zarządu krakowskiej dyrekcji kolejowej, która chórowi polskiemu, jadącemu za granicę w celach propagandy „użyczyła" wagonu trzeciej klasy, zarezerwowanego najgorszej sorty, na zewnątrz i wewnątrz zanieczyszczonego, jakiego dotąd nie zdarzyło mi się widzieć na żadnej „zakazanej" bocznej linji kolejowej. Wygląd wagonu nie nadawał się (co najmniej) na „reprezentację" na granicy obcego państwa i dlatego podwójnie odczuwaliśmy tę krzywdę, nam wyrządzoną przez miejscowych „opiekunów". Na szczęście Pan Bóg był łaskaw, bo na granicy rumuńskiej z powodu zbyt wczesnego przyjazdu nikt z przedstawicieli zaprzyjaźnionego państwa nie mógł oglądać, w jakiej to „klatce" Polska wysłała swoje „śpiewające ptaszki".

W ciągu jazdy pierzchnęły prędko smutne refleksje, tak częste u nas, tak, że w dobrych humorach zajechała „wiara" do Lwowa. Tam sympatycznie przywitani przez delegatów „Chóru technickiego" i „akademickiego", dowiedzieliśmy się, że zapowiedziany we Lwowie koncert nasz obudził powszechną sensację, albowiem... „jedziemy reprezentować muzykę chóralną polską". Stąd zrozumiałe zaniepokojenie i trema. W cichości ducha rozstrząsaliśmy sumienie, czy nie jest to „porwanie się z motyką na słońce". Koncert jednak w pięknej sali Politechniki lwowskiej rozproszył wszelkie obawy, bo publiczność od początku do końca dawała gorący wyraz uznania, nawet zachwytu. Nie wierzyliśmy własnym uszom i oczom i kiedy pod koniec koncertu wręczono nam bukiety od lwowskich stowarzyszeń śpiewackich z życzeniami powodzenia, zdaje się, że wszystkie nasze serca zabiły radosną wiarą, że nie zawiedziemy oczekiwań tych, co nam ufali, a zmusimy do uznania tych, co powątpiewali. Sukces lwowskiego koncertu był dobrą wróżbą przyszłości. To też, kładąc się spać na wąskich, drewnianych ławkach „reprezentacyjnego" wagonu, oddawaliśmy się pięknym marzeniom o rozkosznie zaszczytnej przyszłości. Gładko też przeszła pierwsza noc twarda, lecz z miną przyszłego zwycięzcy na zaspanych licach wędrownych trubadurów. — Wczesnym rankiem zbudzono nas na granicy polskiej, na stacji Śniatyń—Załucze, gdzie oszczędzono nam rewizji pakunków i gdzie pożegnaliśmy... na zawsze nasz „rodzimy" wagon i za chwilę przyjechaliśmy do pierwszej stacji rumuńskiej, która niegdyś miała nazwę Niepołokowce, a obecnie przybrała egzotyczne nazwisko: „Ghica—Voda". Tu odrazu czekała nas miła niespodzianka w postaci dwóch wagonów rumuńskich, przeznaczonych dla gości polskich przez bukaresztеńskie towarzystwo dla spraw kulturalnych t. z. „Fundatiunea culturala Principele Card". Wagony te bardzo wygodne (1 wóz 2 klasy i wóz sypialny 3 klasy) były odtąd dla nas stałem mieszkaniem w Rumunji poza Bukaresztem i Czerniowcami, gdzie chór gościł w domu akademickim. Z granicy rumuńskiej zawiózł nas pociąg do dawnej stolicy Bukowiny: Czerniowiec, miasta, dziś dla Rumunji, po latach długiej niewoli dla macierzystej ziemi przywróconego, jak głosić się zdaje pomnik, niedawno po wojnie wystawiony na głównym placu przed magistratem. Na dworcu oczekiwały nas delegacje miasta, konsulatu polskiego i ministerstwa oświaty, które wysłało nam na stałego przewodnika podróży p. Marcelego Boteza, dyrektora największego chóru bukaresztеńskiego „Comterea Romanici". W powitalnych mowach witających nas przedstawicieli rumuńskiej inteligencji wyczuliśmy odrazu serdeczny nastrój gościnności, jaka nam miała towarzyszyć odtąd przez całą podróż przez państwo zaprzyjaźnione, a wszyscy akcentowali wspólne interesy polityczne Rumunji i Polski.

Profesor Estreicher odpowiedział dłuższem przemówieniem w języku francuskim, przypominając stosunki wspólne gospodarcze i kulturalne w przeszłości. Odśpiewanie obu hymnów zakończyło te wstępne chwile zapoznania się obywateli-aljantów.

Z dworca ruszyliśmy całą gromadą przez miasto, wzbudzając ogromną sensację wśród mieszkańców Czerniowiec (Rumunów, Niemców, Żydów i Rusinów) barwnym bukietem naszych czapek studenckich. Miasto samo rozległe, rozsiane na wzgórzu po prawej stronie Prutu, ma dość piękne położenie, lecz zabudowane jest bez właściwego jakiegoś stylu i planu i obok nielicznych wielkomiejskich domów, pokazuje przybyszowi dużo skromniejszych domków prowincjonalnych. Najpiękniejszą jest dzielnica will, położona na najwyższym punkcie miasta, skąd piękny widok na okoliczne wzgórza i dolinę rzeki, a z pośród budynków, dla nas, przesyconych widokiem stylowych starożytnych budowli, najwięcej interesu i podziwu wzbudził gmach metropolji prawosławnej, wzniesiony jeszcze wielkim kosztem za czasów austrjackich. Nie zewnętrzne kształty i kolor ceglasty olbrzymiego gmachu, lecz wewnętrzna wspaniałość, przepych i bogactwo materjału budowlanego i sprzętów, imponuje i w pierwszej chwili oszałamia. Sala posiedzeń soboru, to potężna marmurowa hala, ozdobiona mozajkami i pięknemi malowidłami, ilustrującemi dzieje Bukowiny. Dużo tu pamiątek austrjackiej przeszłości, ale i dziś gmach ten jest najpiękniejszą metropolją Rumunji.

W dniu naszego przybycia gościli u metropolity Nectariego wracający z Warszawy z uroczystości założenia polskiej autokefalji prawosławnej, dwaj metropolici greccy, Joachim z Chalcedonji i Germanos z Sardesu, a na obiad uroczysty na cześć ich urządzony, zaproszono też prof. Estreichera, konsula polskiego Lorenowicza i niżej podpisanego. Wśród mów uroczystych, dwie były poświęcone Polsce, pełne wyrazów przyjaźni i podziwu pod wpływem świeżo odbytej podróży po Polsce. Metropolita czerniowiecki przemawiał w języku polskim. Tegoż dnia przed wieczorem chór nasz śpiewał w sali marmurowej kilka pieśni na cześć gospodarza i gości jego.

Na drugi dzień złożyliśmy wizytę konsulowi polskiemu, który, jako były uczeń uniwersytetu Jagiellońskiego, skwapliwie wypytywał się o stosunki obecne w grodzie podwawelskim. Trudno nam było odsłaniać całkiem szczerze oblicze współczesnego Krakowa wobec kogoś, co pamiętał to miasto z niedawnych, ale lepszych czasów. — Najlepsze strony rodzimego grodu opisywaliśmy również rektorowi czerniowieckiego uniwersytetu, p. Candei, ożenionemu z Polką i dla Polski pałającemu szczerą sympatją, czemu dał wyraz w przemówieniu powitalnem w uniwersytecie.

Wieczorem tego dnia wobec zupełnie przepełnionej sali, odbył się koncert w „Teatrze narodowym". Z chwilą zaśpiewania na wstępie obu hymnów narodowych, zapanował na widowni nastrój uroczysty a pełen sympatji dla wykonawców, który wzrastał z każdym numerem programu, tak, że 5 utworów musieliśmy bisować, a były to Galla: Pieśń żołnierska i Mazur oraz Walewskiego: Bajeczka o myszce. — Rzecz charakterystyczna jest w tem, że w ciągu 22 koncertów, powtarzaliśmy na żądanie publiczności stale te same pieśni. Recenzje, jakie dopiero po powrocie otrzymaliśmy, rumuńskie, niemieckie (bardzo rzeczowe) i polskie, potwierdziły w zupełności szczerość oklasków czerniowieckiej publiczności. Bankiet, urządzony na cześć naszą w „Domu niemieckim" (!) dał nam znowu dowody wielkiej sympatji Rumunów dla Polski i uznania dla naszej muzyki, której zaledwie cząstkę mogliśmy w skromnej naszej interpretacji zademonstrować. Mowy profesorów uniwersytetu, dyrekcji teatru, konserwatorjum muzycznego, wojskowości i delegacji młodzieży uniwersyteckiej (między innymi i odłamu Polaków-studentów), nacechowane były gorącym entuzjazmem dla naszego narodu i znajomością naszych dziejów politycznych i kulturalnych.

Pierwszy zatem etap naszej podróży był uwieńczony szeregiem wrażeń podniosłych, ściskających za serce uczuciem dumy dobrze spełnionego obowiązku! 30 młodzieńczych głów i 4 „dojrzalsze", ułożyły się na miękkich posłaniach rumuńskich wagonów do snu „zwycięzcy", choć niejednego nas szczodrze rozlewane wino rumuńskie usiłowało pokonać, ale młodość i „młodzieńczość" uczestników wyprawy artystycznej pokonała wszelkie wrogie zakusy złośliwości losu! *B. Wallek-Walewski.*

G. Jean-Aubry.

„LA MUSIQUE ET LES NATIONS".

(Paris 1922. II. wyd. 1925).

Ta niesłychanie sympatyczna książka przemawia imieniem młodego pokolenia muzycznego całej Europy, imieniem tych wszystkich, którzy żądni życia i czynu, na przekór rutynie, przesądom i ciasnemu zmysłowi biurokratycznemu dni wczorajszych, śmiało idą naprzód, którym nie tytuły, dyplomy i bezkrytyczny szacunek wobec stereotypowych formuł, ale talent, eksperymentująca ustawicznie ciekawość artystyczna, oraz prawdziwe zrozumienie tradycyj swej rasy i swego narodu daje pewność zwycięstwa.

Wzruszającym naprawdę i podziwu godnym jest ten pietyzm autora, to miłosne uczucie, którem otacza każdą kiełkującą nową myśl, każdy nowy kierunek twórczości muzycznej, niemniej jak i jego

niesłychana intuicja artystyczna. Pierwszy organizuje we Francji koncerty poświęcone wyłącznie nowej muzyce hiszpańskiej i włoskiej i odkrywa talenty przodujące dziś całej twórczości europejskiej, wówczas jeszcze nieomal zapoznane we własnej ojczyźnie.

Trudno nie przyznać mu racji, gdy zarzuca całej naszej kulturze muzycznej zbyt jednostronną orjentację germańską, objawiającą się w faworyzowaniu do niedawna prawie wyłącznie klasyków niemieckich. Istniał wprawdzie czas, gdy Niemcy posiadały w muzyce pewien rodzaj absolutnej hegemonji, dziś należy ona już do przeszłości, zresztą nie usprawiedliwia to bynajmniej okoliczności, by czynić to kosztem epok takiego rozrostu muzyki, jak epoka n. p. virginalistów angielskich, czy clevecinistów francuskich, lub zjawisk tak doniosłych, jak przebudzenie poczucia narodowego począwszy od roku 1860 we wszystkich krajach Europy. Autor wskazuje na *Liszta* jako na tego, który odegrał w tym procesie duchowym rolę decydującą. Z korespondencji Liszta dowiadujemy się, że on to odkrył Glinkę, Borodina, Rimkiego-Korsakowa, César Francka, Saint-Saënsa, Sgambatiego, Griega, Smetanę, Albeniza, którzy mieli się stać założycielami nowych szkół; na niejednym z nich wpływ Liszta zaciężył silniej, niż się to ogólnie przyjmuje.

Drugim zwiastunem tego przebudzenia się narodów do własnego życia artystycznego był *Chopin*, któremu Jean-Aubry poświęca parę pięknych słów; we Francji był nim *Debussy*, „muzyk francuski" par excellence.

Nieco później, niż w muzyce francuskiej i rosyjskiej, bo zaledwo po r. 1880, rozpoczyna się renesans *muzyki hiszpańskiej*, a już w 20 lat potem mówi się z szacunkiem o „szkole hiszpańskiej". Zastała ona w uśpieniu przepyszne tradycje swej ojczyzny pod zgubnym w owej epoce wpływem włoskim, z którego ostała się jedynie narodowa zarzuela. Ojcem duchowym tego nowego kierunku był *Felipe Pedrell*, sam twórca nadzwyczaj płodny. Czem Pedrell dla dramatu lirycznego, tem stał się *Albeniz* dla nowej muzyki fortepianowej hiszpańskiej. Autor poświęca mu dłuższe studjum, które należy do najpiękniejszych kart książki. Bo też niema może w historji muzyki postaci bardziej fascynującej, którejby żądza czynu i zamiłowanie przygód stworzyły dziwniejsze koleje losu. Słusznie zalicza autor jego cykl impresyj „Iberia" do monumentalnych dzieł muzyki fortepianowej. Dla nas specjalnie interesującym jest zestawienie Albeniza z Chopinem: pomimo poważnego przeciwieństwa J. Aubry widzi w obu ten sam spontaniczny rodzaj talentu, nadający ich kompozycjom często charakter improwizacji, to samo wyrafinowanie w zakresie operowania dźwiękami fortepianu, dzięki któremu talent ich osiąga dopiero całą pełnię swego wyrazu, to samo zamiłowanie do form i rytmów tanecznych i motywów ludowych, a nadewszystko tę samą wybitną przynależność rasową. Z właściwą sobie bystrością sądu, wyznacza autor *Enr. Granados* miejsce pomiędzy mistrzami małej formy, którzy mimo całej świeżości i oryginalności talentu nie dorośli do roli pionierów ruchu narodowego, jak Pedrell i Albeniz. Za najcharakterystyczniejszego kompozytora młodej generacji hiszpańskiej uważa autor *Manuela de Falla*. Sposób opracowania pieśni ludowych i tańców andaluzyjskich u Falli porównuje autor znowu z Chopinem. W późniejszych swych dziełach („El Amor brujo", „El sombrero de tres picos") łączy stare tradycyjne formy hiszpańskie, jak zarzuela i pantomina ze zdobyczami najnowszej techniki kompozytorskiej. Omawiając kwestję *renesansu włoskiego*, zwraca J. Aubry uwagę na okoliczność, że inicjatorzy jego znaleźli się w specjalnie trudnem położeniu: Europa bowiem przywykła widzieć we Włoszech ojczyznę Leoncavalla, Mascagni'ego, Puccini'ego, kraj taniej muzykalności, grubych efektów dramatycznych i czysto zewnętrznego wirtuozostwa; zapomniała już o ich wspaniałych tradycjach muzycznych XVI., XVII. i XVIII. w. *Sgambati*, uczeń Liszta, *Martucci*, apostoł ideji Wagnera i klasycyzmu niemieckiego we Włoszech, *Bossi, Busoni, Orefice i Sinigaglia* byli pierwszymi heroldami ruchu nacjonalistycznego. Włochy silniej może od innych narodów akcentujące pierwiastek indywidualny, nie tworzą „szkoły" w ścisłem znaczeniu na usługach tej czy innej teorji estetycznej, nie łączą się nawet w grupy, jak muzycy francuscy, a za głównych przedstawicieli mają osobistości tak różniące się między sobą jak *Casella, Pizzetti*, którego autor nazywa hellenistą dla jego czystej i jasnej melodyki, kompozytor wielkich koncepcji dramatycznych i równocześnie jeden z najwybitniejszych krytyków muzycznych. — *Tommasini, O. Respighi, Perinello, Davico, T. Alfané, Pratello, Castelnuovo*, a nadewszystko *Malipiero*. Jest on przedewszystkiem symfonistą, choć niema

prawie formy, w którejby nie próbował z powodzeniem swoich sił; zużytkowuje zarówno dawniejsze jak i najnowsze formy.

Gorzej niż we Włoszech, przedstawiały się stosunki muzyczne *w Anglji*, i nie jest to bynajmniej przesadą, gdy się autor wyraża, że rola jej w koncercie narodów europejskich była do bardzo niedawna czysto negatywną. A jednak zwalcza J. Aubry przyjętą ogólnie opinję, jakoby Anglicy byli narodem najmniej muzykalnym i nietwórczym w muzyce; i znowu przypomina dawne chwile świetności muzyki angielskiej począwszy od XV. aż do połowy XVIII. wieku: epokę rozkwitu muzyki religijnej za Tye'a i Tallis'a, potem virginalistów angielskich, wreszcie opery i muzyki komnatowej za Purcella'a. Upadek samodzielnej muzyki angielskiej uzależnia autor od wpływów germańskich, które wzięły swój początek z przybyciem Händla do Londynu, a poprzez Mendelsohna i Brahmsa, przetrwały prawie przez cały wiek XIX. Pierwszym kompozytorem w pewnem znaczeniu narodowem nazywa J. Aubry dopiero *Elgara*, którego rolę porównuje do roli St. Saënsa we Francji, który jednakowoż zawsze jeszcze pozostaje w tyle poza sferą prądów muzycznych współczesnej mu Europy. Dopiero następna generacja pod wpływem Debussy'ego, młodych kompozytorów rosyjskich i węgierskich powołuje ponownie do życia narodową muzykę angielską: *Granville Bantock*, *J. Holbrooke* i *R. V. Williams*. Dwaj pierwsi tworzą jakby przejście od epoki wiktorjańskiej do dzisiejszej, R. V. Williams jest obok *J. Ireland'a*, najcharakterystyczniejszą postacią dzisiejszej Anglji. Z kompozytorów najmłodszej generacji wskazuje autor przedewszystkiem na *S. Tyrwhitt'a*, *Goossens'a* i *Bliss'a*, jako przedstawicieli zupełnie współczesnych prądów, faworyzujących mniejsze formy o zespole kameralnym w przeciwieństwie do „wielkiego stylu". Ta ostatnia trójka, daje raczej zapowiedź wznowienia tradycyj Sullivana i tu widzi J. Aubry przedewszystkiem jej przyszłość.

Osobny rozdział poświęcony jest instytucjom narodowych towarzystw muzycznych, które za wzorem Paryża („Société nationale") powstały i w innych krajach celem popierania i propagowania poważnej muzyki, młodych talentów i które celem wzajemnej wymiany myśli, doprowadziły już w roku 1922 do stworzenia M. T. M. W. (Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej).

Stefanja Łobaczewska (*Lwów*).

SPRAWOZDANIE Z KSIĄŻEK.

Wzorowy chór kościelny. Napisał X. Wojciech Orzech, absolwent szkoły ratyzbońskiej str. 16.

Autor stara się dowieść, że wzorowy chór kościelny da się urzeczywistnić przy następujących dwóch warunkach: 1⁰ aby śpiewacy kościelni śpiewali nie na galerji organowej, leżącej nad wielkiemi drzwiami, a w przezbiterjum. Domagają się tego: tradycja, mszał, ceremonjał biskupi i antyfonarze. 2⁰. śpiewakami powinni być klerycy i chłopcy, co również jest w duchu tradycji.

Nie zgadzam się z autorem twierdzącym, że muzyka kościelna stanęła u szczytu świetności za czasów Palestryny i jego następców. Jeżeli bowiem chodzi o najprzedniejszy rodzaj muzyki kościelnej tj. chorał gregorjański, to czasy Palestryny zadają śmiertelny cios tradycyjnemu chorałowi; z tego upadku dźwignie go w parę wieków później papież Pius X. Czary Palestryny to rozkwit tylko śpiewu wielogłosowego, który przy całej okazałości jest niedostępnym dla mas w tym sensie mianowicie, że lud wspólnie śpiewać go nie może i ten to brak elementu społecznego stawia muzykę Palestryny wobec chorału gregorjańskiego na drugim planie. Tąką zresztą myśl zawiera i Motu Proprio papieża Piusa X.

Nie zgadzam się również z autorem utrzymującym, że „gdzie niema chóru śpiewaków, z większą będzie chwałą bożą, jeśli w czasie Mszy św. uroczystej (np. sumy) będzie śpiewał cały lud po polsku, niż sam organista po łacinie". Więcej bowiem chwały bożej jest w wypełnianiu przepisów *nakazujących*, aniżeli w wykonywaniu tego, co jest *dopuszczone* formułą: Attenta con suetudine tolerari potest.

Pozatem broszura X. Orzecha daje wiele cennych spostrzeżeń i ujęć, wzbudzających istotnie zaciekawienie. *X. Henryk Nowacki.*

Śpiewnik kościelny z nutami i modlitewnik do użytku młodzieży szkolnej opracował Ks. Dr. Gerard Szmyd. Lwów. Wydawnictwo zakładu nar. im. Ossolińskich. 1926 r.

W czasach dzisiejszych jesteśmy świadkami wielkiego rozwielmożnienia się różnic w dziedzinie polskiej pieśni kościelnej. Nietylko każda dzielnica, każda djecezja, ale prawie każda parafja ma swoje odrębne warjanty. To sprawia, że przy wię-

kszych uroczystościach kościelnych, w których lud bierze udział z dalszych okolic, niepodobna usłyszeć „Pod Twoją obronę", lub „Przed oczy Twoje Panie" zaśpiewane tak „ut sint unum". Przez to wielu ludzi zniechęca się do brania udziału w pieśniach kościelnych, w których, jak wiemy, drzemie utajona i nieobliczalna moc, powołująca do życia pierwszorzędne pierwiastki społeczne. Aby zcalić lepiej i wzmocnić ducha w narodzie, aby pogłębić wzajemną łączność, słowem, aby lud lepiej uspołecznić, trzeba, aby naród w pieśniach kościelnych wypowiadający swoje życie z Bogiem, znajdywał wszędzie jedne i te same słowa i jedną i tę samą melodję. Tymczasem co śpiewnik to inna melodja, ile w nim pieśni, tyle prawie warjantów. Stąd idzie ten nieopisany chaos, tamujący pieśni kościelnej spełnienie należyte swego zadania.

Tę chaotyczność śpiewnik ks. Szmyda tylko spotęguje. Układ jego nie uwzględnia zupełnie naukowych podstaw historycznych, ani artystycznych; jest poprostu przedsięwzięciem dyletanckiem, jak tyle innych śpiewników.

Autorowi chodziło o to, aby młodzieży na czas Mszy św. dać pieśni i modlitwy, nie troszcząc się o to, jak te pieśni powinny naprawdę wyglądać.

Już pierwsza Msza Gregorjańska jest wydana nieporządnie. Kyrie jest ze Mszy: „Kyrie fons bonitatis", Gloria — ze mszy „de Angelis", Benedictus i Agnus — ze mszy „Cum jubilo" (jedenasta nuta w Hosanna zamiast *do* ma być *sib.*, zaś Agnus zaczyna się od pauzy, a po niem ma być ósemka).

Wśród pieśni adwentowych pominięta jest najpiękniejsza z nich: Boże wieczny, oparta na hymnie „Creator Alme". Śpiewnik zawiera sporo pieśni „piosenkowych", opartych na duchu utworów świeckich. (Porównaj np. Biedny Kto Ciebie z melodją wileńską „Kaliny" w opracowaniu Kazury), przez które Kościół na młodzież wychowawczo oddziaływać nie może, bo pieśni te są jego duchowi obce. Nie można do „Dies irae" dawać melodji popsutej, trzeba dać tę, która jest w wydaniu watykańskiem. Tak samo hymn „Te Deum" trzeba wziąść z wydania watykańskiego, bo ton podany w śpiewniku, mimo że u nas używany, jest stylistycznie brzydki; zresztą nie może być inaczej, skoro odbiegł od swego typu rzymskiego.

Hymu tego powinna się młodzież uczyć według wydania watykańskiego, żeby drugi raz nie zdarzył nam się ten wstyd, jaki miał miejsce w Rzymie 3 maja r. z., kiedy w „Te Deum" nie mogąc się zgodzić między sobą, musieliśmy słuchać, jak nas ratowali — Niemcy.

Cena śpiewnika dość droga (przeszło 7 zł.) nie przyczyni się do jego popularności. Druk nut możliwy, tekst zbyt drobny, format wygodny.

Pożądanem byłoby, aby ludzie nauki porozumieli się między sobą, a wychodząc z historycznego założenia, śpiewnik polski kościelny opracowali i przedstawili go Episkopatowi do zatwierdzenia. Będzie to poważne, pewne i jedyne wyjście z obecnego zamętu.

X. Henryk Nowacki.

Wiadomości bieżące.

Ku czci śp. Romana Statkowskiego odbyła się w sali konserwatorjum Warszawskiego dnia 27 stycznia br. *Akademja* urządzona przez jego byłych uczniów. Nastrój był nadzwyczaj podniosły — znać było w przemówieniu przedstawiciela młodzieży jaką czcią i miłością otaczali swego drogiego profesora; szereg wykonanych utworów (kwartet smyczkowy, Suita fortepianowa, pieśni) przypomniały obecnym wielkie walory artystyczne tych kompozycji, nad któremi pokolenie obecne z lekkiem sercem przeszło do porządku dziennego. Wartość jednak tych utworów mówiąca sama za siebie nie pozwoli im utonąć w niepamięci.

Sekcja kompozytorów polskich w Warszawie. W początku ubiegłego miesiąca odbył się koncert inauguracyjny Sekcji kompozytorów polskich przy Warsz. Tow. Muzycznem. Koncert poprzedziło przemówienie Stanisława Niewiadomskiego, o celach i zadaniach Sekcji.

Na koncercie odegrano między innemi „kwartet smyczkowy" Różyckiego.

Wiedeńska „Volksoper" przygotowuje wystawienie *Halki* Moniuszki. O przedstawieniu dzieła tego w naddunajskiej stolicy marzyli jeszcze za życia Moniuszki jego przyjaciele; doszło ono do skutku dopiero w roku 1892-ym podczas słynnej swego czasu „Wystawy teatralnej"; powodzenia jednak wówczas Halka nie zdobyła nie z winy dyrygenta (był nim zasłużony Henryk Jarecki) ale nieszczęśliwych okoliczności, które prawie w ostatniej chwili spowodowały zmianę obsady; zamiast zapowiedzianego występu Jana Reszkego (Jontka) i Sembrich-Kochańskiej (Halka) śpiewały siły drugorzędne.

W Bratislavie (Czechosławacja) Teatr narodowy przygotowuje obecnie operę *Różyckiego: Casanowa;* dyryguje *Nedbal.*

Odczyt Henryka Opieńskiego o polskiej pieśni ludowej połączony z *koncertem* odbył się dn. 12 stycznia br. w sali Cercle français w Lausanne (Szwajcarja).

W części koncertowej odśpiewała szereg pieśni ludowych w harmonizacji Szopskiego, Kamieńskiego i Opieńskiego pani *Lydia Barblan Opieńska* (po polsku i francusku). Prasa podkreśla „umiar i smak" oraz „głos i wielki talent interpretacyjny, śpiewaczki, który oczarował słuchaczów". — Akompanjowała panna Yvonne Barblan.

Emil Młynarski dyrygował kilkoma koncertami symfonicznemi w Glasgowie; krytyka angielska przyznaje Młynarskiemu jednozgodnie pierwszorzędne zalety kapelmistrzowskie. W jednym z koncertów występowała z dużym sukcesem *Irena Dubiska* oraz pianista *W. Łabuński.*

Grzegorz Fitelberg powrócił do Warszawy, po dłuższym pobycie w Ameryce południowej. Szereg koncertów symfonicznych pod jego dyrekcją w Buenos-Ayres spotkał się z wielkiem uznaniem prasy i publiczności.

P. Lydja Barblan-Opieńska dyrygowała w Lausanne (sala Maison du peuple) koncertem chóru mięszanego: Helvetia; — krytyka przyjęła ten występ z wielkiemi pochwałami.

Motet et Madrigal słynny szwajcarski zespół a cappella pod dyrekcją *Henryka Opieńskiego,* odbył w styczniu tourné koncertowe w kilku miastach szwajcarskich (Genewa, Bazyleja, Lausanne, Yverdon) oraz występował w Mulhuzie (Alzacja). — Krytyk „Gazette de Lausanne" (z powodu koncertu utworów religijnych w kościele St. François) pisze porównując brzmienie zespołu Motet et Madrigal do brzmienia najsłynniejszych chórów rosyjskich: „tylko że tamte, są wyłącznie instrumentem, tymczasem tutaj znajdujemy się wobec organizmu intelligientnego. Wszystko tu jest na swojem miejscu, wszystko ma swój plan, swoją wartość; wszystko jest doskonałe". *Kolendy polskie* w układzie *Niewiadomskiego* wszędzie wzbudzały szczególny zachwyt.

Zjednoczenie polskich Związków Śpiewaczych.

(Pod tą rubryką umieszczamy wiadomości z działalności Związków i Kół śpiewaczych. Komunikaty należy nadesłać pod adresem „Przeglądu Muzycznego" do biura Związku Wielkopolskiego, Poznań ul. Półwiejska 35.

Redakcja.

Echa jubileuszu poznańskiej „Harmonji".

Jubileusz dwudziestopięciolecia „Harmonji" odbył się, jak wiadomo, równocześnie ze zjazdem Okręgu I-go (poznańskiego) w listopadzie ubiegłego roku w Poznaniu. Wówczas też umieścił „Przegląd" w jednym ze swych numerów obszerne sprawozdanie z działalności tego wielce zasłużonego koła śpiewackiego, które też słusznie w dzień swego Jubileuszu zbierało ze wszech stron serdeczne życzenia i powinszowania (od Rządu, Miasta, Wojskowości, Młodzieży harcerskiej, Związku kobiet polskich i licznych Kół śpiewaczych ze Związkiem wielkop. Kół śpiewaczych na czele). Głównym niejako momentem uroczystości, która odbyła się pod przewodnictwem prezesa H. Opieńskiego było przemówienie Dra L. Surzyńskiego, które poniżej w całości podajemy:

Dobrze się stało, że Czcigodny nasz jubilat, Tow. Śpiewu „Harmonja" w dniu srebrnych swych z sztuką rodzimą godów wyszedł poza ramy uroczystości domowej i dał jubileuszowi swemu charakter święta pieśni. Kto ćwierć wieku służył wiernie narodowej sztuce, kto w okresie najgorszych prześladowań politycznych z pieśnią na ustach krzewił upadającego ducha narodowego i ułatwiał przetrzymanie strasznej naszej niewoli, kto radość i smutek swego narodu umiał ująć w syntezę pieśni — ten ma prawo po 25 latach uczciwej pracy artystycznej narodowej stanąć przed społeczeństwem, aby wykazać i poszczycić się swoim dorobkiem, a ponadto ma prawo wezwać swych współobywateli do pewnych refleksji. Mianowicie ma prawo zapytać dziś wszystkich tych, którzy pracują w towarzystwach śpiewu, czy uświadamiają sobie jaką rolę odgrywały i jaką rolę odgrywać winny te towarzystwa w naszem życiu społecznem, czy uświadamiają sobie jakie znaczenie mają nasze towarzystwa śpiewu dla kultury narodowej i czy zainteresowanie się społeczeństwa pracą w towarzystwach śpiewu jest dostateczne?

Niechaj dzień dzisiejszego jubileuszu da nam sposobność odpowiedzieć na powyższe pytania.

Po to, aby o jakimś narodzie powiedzieć, że jest muzykalny, że kultura muzyczna u niego stoi wysoko, trzeba według mego zdania trzech warunków:

1. Dany naród winien posiadać wrodzone zdolności muzyczne, objawiające się w bogatej oryginalnej twórczości ludowej.

2. Wychowanie muzyczne społeczeństwa winno stać na odpowiednim poziomie, w konsekwencji czego, stan stałej, trwałej kultury muzycznej winien być możliwie wysoki.

3. Naród winien posiadać dostateczną ilość twórczych rodzimych kompozytorów.

Jeżeli badać będziemy stosunki w naszem społeczeństwie pod kątem widzenia powyższych postulatów, to należy przyznać, że naród nasz posiada wybitne, wrodzone zdolności muzyczne, i że twórczość muzyczna przejawiająca się w pieśni ludowej we wszystkich ziemiach Rzeczypospolitej jest przebogata. Żaden z narodów na świecie nie może poszczycić się w pieśni takiem jak nasz bogoctwem uczuć i nastrojów.

Pięknie określił to Paderewski, mówiąc, że „na harfę narodu polskiego naciągnęła ręka Boża strun bezmiar cichych i rzewnych, potężnych

i głośnych. Mamy i miękkość kochania i dzielność czynu i liryzm szeroką płynący falą i siłę rycerską, waleczną; mamy i tęsknotę dziewiczą i męską rozwagę i smutek tragiczny starca i lekkomyślną młodzieńczą wesołość. Może w tem tkwi obraz nasz ujmujący, a może też i to wada wielka! A jeźli to niedomaganie, to nazwaćby je można wrodzoną narodową arytmią. Wyczuł w sposób genjalny Chopin tę falistość naszych uczuć, boć w jego kompozycjach żyje, czuje i działa cała Polska „in tempo rubato".

Te cenne wrodzone zdolności należy ująć jednak w karby systematycznej pracy organizacyjnej. Przez wychowanie muzyczne należy doprowadzić do wysokiego stanu trwałej kultury muzycznej. I tu nasze towarzystwa śpiewu odegrały i odgrywać będą ważną rolę. W okresie niewoli były one specjalne w Zachodniej Polsce prawie że jedynemi siedliskami wychowania muzycznego. A choć w Polsce Niepodległej część ciężaru odebrały szkoły,, konserwatorja i opery to jednak jeśli idzie o szerokie warstwy społeczeństwa, towarzystwa śpiewu i nadal będą głównymi ośrodkami wychowania muzycznego naszego społeczeństwa. Z tego faktu wynikają dla naszych towarzystw śpiewu daleko idące obowiązki, a dla społeczeństwa konieczność usilnego popierania ich dążności.

Jeżeli zdefinjujemy kulturę muzyczną jako stosunek warunków muzycznych do publiczności, który jej zapewnia i umożliwia poznanie klasycznych dzieł muzyki w wykonaniu poprawnem z poglądem na rozwój muzyki tak narodowej jak i międzynarodowej do najnowszych czasów, to stosunki pod tym względlem u nas w Polsce są dalekie od ideału Wychowanie muzyczne publiczności polskiej jest niedostateczne i nie proprorcjanalne do wrodzonych zdolności muzycznych narodu polskiego.

Najlepszym dowodem są przedsiębiorstwa operowe, poważne imprezy koncertowe. To, co zawodzi jest publiczność. Raz, że słaba frekwencja, będąca niezawsze wyrazem ciężkich warunków finansowych, ale bardzo często i niedostatecznego zrozumienia — uniemożliwia finansowo prowadzenie tych imprez, a po drugie, że poważniejszy repertuar niezawsze znajduje uznanie u publiczności.

Zmiana tych stosunków może nastąpić tylko przez systematyczną, mozolną pracę organiczną w naszych towarzystwach śpiewu.

Tego trudnego zadania wychowania muzycznego pubiczności powinny podjąć się nasze towarzystwa śpiewu. Zapewni im to chlubną kartę w historji naszej kultury narodowej.

Dlatego też należy z radością powitać fakt, że przed miesiącem powstało przy wybitnym udziale i inicjatywie kół poznańskich „Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych w Warszawie", które podjęło się tej pracy na terenie całej Rzeczypospolitej.

A dopiero gdy sprawa umuzykalnienia narodu posunie się walnie naprzód, to i wszelkie prace i usiłowania naszych kompozytorów padną u nas na żyzną glebę, i wydadzą obfity plon. A jeszcze więcej: ilość i jakość kompozytorów — twórców i muzyków — wykonawców będą stały w prostym stosunku do ilości i jakości konsumentów muzycznych — publiczności muzycznej.

Nie wyczerpałbym tematu, gdybym — mówiąc o dawniejszych zasługach i przyszłych zadaniach naszych kół śpiewackich — wspomniał tylko o stronie artystycznej i o względach na kulturę narodową. Działalność naszych kół śpiewackich wrzyna się bardzo głęboko w nasze życie narodowe i społeczne.

Podczas naszego 150 letniego niebytu politycznego odegrały nasze towarzystwa śpiewu jako płomienne ośrodki ducha narodowego wybitną rolę. Podczas tej długiej i ciemnej naszej niewoli w niejednem sercu gasła nadzieja, że noc ta skończy się świtem wolności. Lecz społeczeństwo wprzągnęło do obrony swych dóbr, nietylko materjalnych, lecz przedewszystkiem duchowych, wszystko i wszystkich. W pracy tej przodowały T-wa śpiewu. Działo się to nieraz z szkodą dla kierunku i poziomu artystycznego, ale nie czas żałować róż, gdy lasy płoną. Wiedziano o tej tajemnej władzy muzyki nad ludzkiem plemieniem, wiedziano, że najłatwiej przez pieśń można przelać duszę prosto w duszę i łączyć w zgodny akord rodaków. Tę rolę krzewicielki ducha narodowego odegrały w czasie niewoli chlubnie nasze T-wa śpiewu, przyczem zaszczytnie wyróżnić należy naszego jubilata T-wa Śpiewu Harmonję. Liczne szykany policji pruskiej były dowodem tego, jak bardzo tej pracy się obawiano.

Symboliczne pod tym względem znaczenie miał w Poznaniu śpiew 94 chórów na zjeździe 28 i 29 czerwca 1914 roku w Urbanowie pod Poznaniem, kiedy to zakończono kres zmudnej pracy w niewoli i powitano z pieśnią na ustach wojnę wyzwoleńczą, po to, aby po jej skończeniu w odmiennych warunkach nadal pracować.

W Polsce niepodległej upadła w znacznej części konieczność prowadzenia, że tak powiem roboty politycznej w naszych towarzystwach śpiewu. Zato wzmogła się konieczność oddziaływania na społeczeństwo pod względem społecznym.

Uprawianie śpiewu i wogóle muzyki różni się zasadniczo od wszystkich innych zajęć artystycznych. A to dlatego, że muzyka jest wyrazem sama przez się, bez pomocy żadnego materjalnego pierwiastka czy środka. Boć budowniczy musi układać kamienie czy cegły, by oddać swój pomysł, rzeźbiarz musi lepić glinę, kuć marmur, lać śpiż; malarz potrzebuje przestrzeni płótna, potrzebuje farby. A nawet poeta skarży się, że musi „duszę rozdrapać na słowa".

Tylko w muzyce uczucie tego co tworzy i odtwarza trafia bezpośrednio, wprost do tego, co słucha. Czyli innemi słowy, że muzyka i śpiew

nawet z zajęć artystycznych są zajęciem najmniej materjalnem. Jako najlotniejsza, najbardziej skrzydlata, najbardziej niebiańska ze sztuk porywa swych twórców i wykonawców na najwyższe szczyty idealizmu.

Fakt ten ma w naszem życiu społecznem doniosłe praktyczne konsekwencje. Boć nie będę ani chwalcą, ani pochlebcą jeśli powiem, że nasze Towarzystwa śpiewu są organizacjami i ośrodkami idealizmu polskiego. Takim mianem trzeba nazwać ludzi, którzy dla celów idealnych, nie wyrażających się w zyskach materjalnych, mianowicie dla krzywienia kultury narodlowej poświęcają czas, siły i pieniądze. W dobie obecnej wiedzy etyka i moralność publiczna schodzą do roli kopciuszków, kiedy wczorajsi bohaterzy narodowi stawają przed sądem opinji społeczeństwa, kiedy w zastraszający sposób szerzy się w życiu publicznem nieuczciwość, korupcje i złodziejstwo — w tej chwili winni członkowie naszych towarzystw śpiewu działać w kierunku podniesienia poziomu etycznego naszego społeczeństwa. *Im więcej będzie Towarzystw śpiewu w Polsce, tem więcej będzie dobrych ludzi w Polsce.*

Oddziaływanie to społeczne nastąpi siłą samego faktu istnienia naszych towarzystw śpiewu — najważniejsze zadanie praktyczne jest innego rodzaju.

Nie wszystkie Towarzystwa śpiewu rozumieją, że sposób pracy w naszych towarzystwach w niepodległem własnem państwie winien być inny aniżeli za czasów niewoli politycznej. Pod zaborami były nasze towarzystwa śpiewu słusznie w pierwszym rzędzie ośrodkami życia narodowego. Strona artystyczna często na tem cierpiała. Dzisiaj kiedy mamy własne niepodległe państwo, własną narodową szkołę, to praktyczne zadania towarzystw śpiewu są nieco inne. Dzisiaj należy na pierwszem miejscu postawić dążność do osiągnięcia jaknajwyższego poziomu artystycznego. Gdy przed wojną można było pobłażliwie patrzeć na pewne niedociągnięcia pod względem artystycznym, oceniając pracę głównie według dobrych intencji, to dzisiaj sytuacja jest inna. Dzisiaj kwalifikować chór będziemy nietylko według jego cnót obywatelskich, ale głównie według tego jaki jest dyrygent, jakie są głosy, jakie szkolenie tych głosów, jaki repertuar, jakie wykonanie pieśni, jakie miejsce zajmuje towarzystwo w współzawodnictwie z innymi na konkursach itd.

Że zmianę stosunków i obowiązków nasze towarzystwo śpiewu rozumieją, świadczy o tem dzień dzisiejszy.

Czcigodny nasz Jubilat T-wa śpiewu Harmonja stanął dzisiaj z pełnym uprawnieniem moralnem przed społeczeństwem aby wykazać się swemi zasługami w ub. ćwierćwieku. Na refleksje historyczne pozostawił jednak w tym dniu uroczystym krótką jedynie chwilę. Natomiast punkt ciężkości położył na zawody śpiewackie i koncert dając wyraz temu że naczelnem zadaniem naszych towarzystw śpiewu jest podniesienie ich walorów artystycznych.

Fakt, że Poznań jako miasto najwięcej polskie i broniące Polskę od zalewu kultury niemieckiej ufundowało wspaniałą nagrodę wędrowną w postaci drogocennego łańcucha złotego, niech będzie wyrazem zrozumienia przez społeczeństwo tych zadań, które dla kultury narodowej mają spełnić nasze Towarzystwa Śpiewu.

A naszemu Jubilatowi Towarzystwa Śpiewu Harmonji, które w tym zakresie wykazać się może rzetelnemi zasługami, i które uprawniono do nadzieji, że i w przyszłości w artystycznej pracy naszych Towarzystw Śpiewu będzie przodowało — składamy najserdeczniejsze życzenia z okrzykiem:

„Vivat crescat floreat!"

ZWIĄZEK WIELKOPOLSKI.

Roczne Walne Zebranie Delegatów Związku Wlkp. odbędzie się w niedzielę dnia 28. lutego o godz. $3^1/_2$ po poł. w gmachu Uniwersytetu poznańskiego (ul. Wały Wazów). Każdy okręg ma prawo i obowiązek wysłania Delegatów w liczbie podanej w „Przeglądzie nr. 24. — Rok I. — W liczbie tej znajduje się również i Delegat Zarządu okręgowego.

Porządek obrad:

1. Zagajenie i powitanie delegatów i gości
2. Stwierdzenie obecnych
3. Sprawozdanie z całorocznej czynności Związku
4. Dyskusja i pokwitowania na wniosek komisji rewizyjnej
5. Zatwierdzenie ew. wybór członków do Zarządu Głównego
6. Sprawa „Przeglądu Muzycznego"
7. Dyskusja nad regulaminem zawodów spiewaczych patrz Nr. 23 „Przegl. Muzycznego"
8. Tegoroczne Zjazdy okręgowe
9. Wnioski
10. Wolne głosy i zakończenie.

W ostatniej chwili wzywamy Szan. Zarządy okręgowe do natychmiastowego zwrotu formularzy ze sprawozdaniami inaczej będzie niemożliwem wygotować jakieś sprawozdanie, dające pogląd na pracę i rozwój Związku w roku ubiegłym.

Również nie wszystkie Zarządy okręgowe nadesłały referaty z odbytych zebrań okręgowych.

Prosimy o odwrotne załatwienie powyższego.

Zarząd Główny:

Dr. H. Opieński
prezes

K. T. Barwicki
sekrerarz

Chór „Dembiński" w Lesznie urządził dnia 7-go lutego koncert z udziałem Chóru męskiego: *Arion* z Kościana oraz orkiestry 55 pułku.

O koncercie tym czytamy w „Głosie Leszczyńskim" sprawozdanie następujące:

Koncert, jaki odbył się w niedzielę wieczorem w hotelu Polskim daje nam okazję do kilku uwag. Przedewszystkiem poczuwamy się do miłego obowiązku wyrażenia wielkiego uznania pod adresem orkiestry 55 pp. i jej dyrygenta ppor. Olszewskiego. Orkiestra ta zdradza dziś już niezaprzeczone walory symfoniczne. Karność i niezwykłe zegranie się świadczą pochlebnie o usilnej pracy dyrygenta i całego zespołu, a umiejętne i nader dyskrytne wydobywanie efektów o poważnej kulturze muzycznej. Zwłaszcza „Bajka" Moniuszki wykonana była z techniką tak precyzyjną, że wręcz imponującą. Pozwolimy sobie przy okazji powinszować zespołowi pierwszego skrzypka, wprost świetnego. Występu chóru „Dembiński" zrobiły niezwykle dodatnie wrażenie, tak ze względu na staranne wykonanie wszystkich produkcji, jak i na doskonałe wyszkolenie, dzięki któremu dyr. p. Herrmann szczęśliwie przeprowadził kilka ryzykownych technicznie eksperymentów. Z entuzjazmem niemal przyjęto występy chóru „Arion" z Kościana i entuzjazmem szczerze przyznajemy, zasłużonym. Chór „Arion" słyszeliśmy wczoraj po raz drugi byliśmy mile zaskoczeni i techniką, i co najważniejszą materjałem głosowym, jakim chór ten rozporządza. Powiedzmy otwarcie: tak potężnych basów i barytonów i tak pełnych i tak postawionych i z takim brzmieniem — co tu gadać — spiżowym, trzebaby dobrze szukać w innych chórach polskich — nawet stołecznych. Na pierwszy plan, jeśli idzie o wykonanie, bezsprzecznie wybiły się „Sztandary polskie w Kremlu" zupełnie godne estrad stolicy. Po koncercie odbyła się skromna, lecz bardzo sympatyczna zabawa urządzona przez koło śpiewu „Dembiński" na cześć koła „Arion".

Również niemiecki dziennik miejscowy „Lissaer Tageblatt" wyraża się o koncercie bardzo pochlebnie chwaląc jakość chóru i zdolności dyrygienta p. Herrmanna.

„Chór Akademicki" w Krakowie.

Skład nowego zarządu na rok 1926 przedstawia się następująco:

Prezes: *Hisztin Mieczysław*,
Wice-prezes: *Życzkowski Józef*,
Sekretarz: *Sulma Tadeusz*,
Skarbnik: *Gorączko Tadeusz*,
Bibljotekarz: *Ptasiński Karol*,
Przewodniczący Kom. Rew.: *Mitera Zygmunt*.

„Chór Akademicki" w Krakowie, który w roku zeszłym święcił czterdziestolecie swego istnienia, odbył jakto już wspominaliśmy, na jesieni z. r. wycieczkę propagandową po Bałkanach — zapuszczając się aż do Konstantynopola. Barwny opis tej wycieczki pióra dyr. B. Wallek-Walewskiego rozpoczynamy w bieżącym numerze.

Związek Kielecki.

Działalność Towarzystw Śpiewaczych.

Wyróżniony zaszczytnie na I-szym Zjeździe Spiewaczym w Kielcach chór włościański z Masłowa rozwija się i pracuje intensywnie, czego dowodem następujący opis urządzonego w dniu 22 listopada obchodu ku czci św. Cecylji.

Uroczystość rozpoczęto nabożeństwem. Miejscowy proboszcz wprowadził zebranych śpiewaków do kościoła i wygłosił po nabożeństwie okolicznościowe kazanie, skreślając życiorys św. patronki i podnosząc budujące znaczenie pieśni. Równocześnie został poświęcony obraz św. Cecylji przeznaczony do sali śpiewu. — Tegoż dnia odbyła się wieczornica z udziałem około 100 śpiewaków i śpiewaczek. Salę „Domu ludowego" wypełniła po brzegi ludność z bliższych i dalszych wsi.

Na program wieczornicy złożyły się deklamacje (wiersz o św. Cecylji, „Modlitwa Pieśniarza") i sztuka dramatyczna wykonana przez chórzystów i chórzystki, oraz popisy chórów dwugłosowego, czterogłosowego mieszanego i żeńskiego. Wykonano szereg utworów, opartych na melodjach ludowych, pieśni popularne a na zakończenie — rotę. Produkcje chóralne cechowała werwa, życie i staranne wykonanie. Założycielem chórów w Masłowie jest zasłużony wielce, obecny ich kierownik p. Jan Pieniążek, miejscowy organista. Pracuje on w warunkach bardzo niekorzystnych, chórzyści jego bowiem — to wieśniacy, którym trudno jest nieraz oderwać od pracy by módz przyjść na próbę, tem bardziej, że mieszkają przeważnie w kilkuwiorstowym oddaleniu od organistówki.

P. Pieniążek wpływa również na innych organistów-sąsiadów, którzy za jego przykładem tworzą nowe kółka śpiewacze.

Za Redakcję i Administrację: K. T. Barwicki, Poznań, Półwiejska 35. — Odbito w drukarni Sp. kc. „OSTOJA" w Poznaniu.